

Silke Bangert **Ein Sprechen wird organisiert.**  
**Andrea Frasers Projekt *Eine Gesellschaft des Geschmacks***

M3: Es macht n' bißchen Spaß, sich abzusetzen und was anderes zu machen als andere, also wenn jeder in seinem Büro nur Fotos von den Produkten oder Stiche von der Stadt hat, in der er lebt, das ist halt ein bißchen langweilig, find ich.

M8: Und ich vertrete hier die Auffassung, daß ein Kunstverein nicht pluralistisch sein sollte.

Ich würde die Leistungsfähigkeit eines Kunstvereins nie an den Besucherzahlen messen wollen. Aber schon eher an den Reaktionen der Fachpresse oder der Fachleute. Und das ist für mich entscheidend.

M2: Eine Galerie hat hier eine Donald Judd-Ausstellung gemacht, da waren fünf Besucher, in München. *Fantastic.*

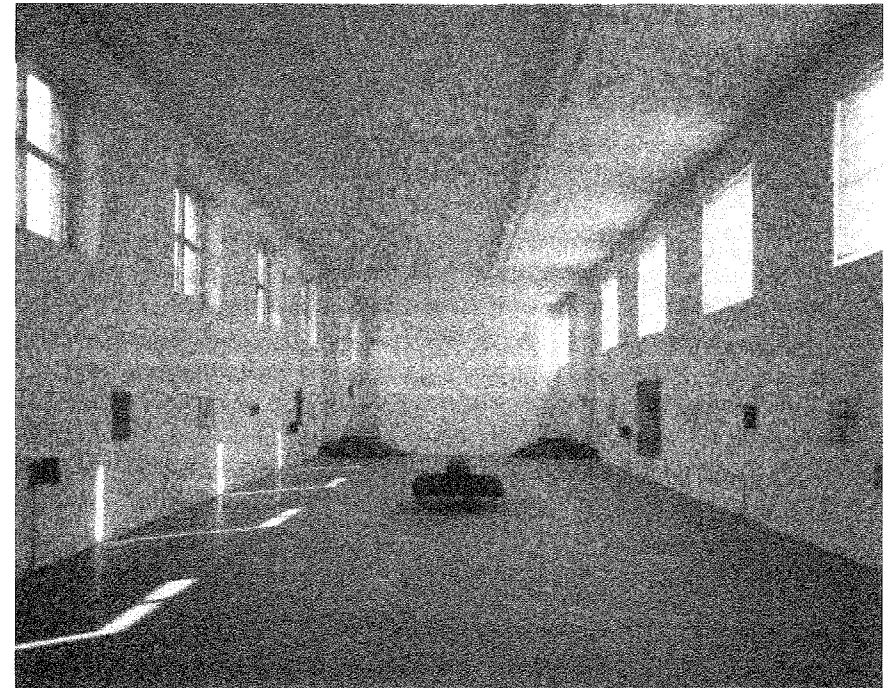
M2: Es ist also eine breite Skala von Menschen, die irgendwo mal'n Verhältnis zur Kunst haben, die aber, wenn man den Anspruch ernst nimmt, dann doch nicht so ganz glücklich sind als Mitglieder des Kunstvereins, weil dann doch nur drei Ausstellungen sind, die ihnen wirklich gefallen.

Aber die das dann doch hinnehmen, weil sie sagen: „Na ja, man versteht auch noch nicht alles.“ [...]¹

M3: „Oh, you're a member of the board of the Kunstverein“, I'm not only the member of the board of the whole-salers for screws, which I'm also.

M3: ... ja, ja, da war's auch, eine Form des Protests, eine Form der Differenz, die man gezeigt hat.

M5: Weil ich mit den anderen Personen, die auch diesen Umschwung mitbetrieben haben, das Gefühl hatte, daß der Kunstverein München weit hinten nachhängt, auf Messen und Begegnungen von Insidern eigentlich eher verlacht wurde, als völlig abgehängt und Schlußlichtveranstaltung belächelt wurde.



1 Andrea Fraser: *Eine Gesellschaft des Geschmacks*, Kunstverein München 1993, Ansicht der Ausstellung

sich im komplexen Gefüge des Projekts selbst, wie auch in einer weiter gefassten Rahmung ausmachen lassen. Von Frasers Projekt gibt es wenige Besprechungen aus den 1990er Jahren,<sup>2</sup> einzelne, einen Gesamtblick in die Ausstellung zeigende Fotografien (Abb. 1), viele retrospektive Nennungen<sup>3</sup> und die von Fraser explizit als Teil des Projekts verstandene Publikation: *Eine Gesellschaft des Geschmacks*. Andrea Fraser. Kunstverein München. 20. Januar bis 7. März 1993.<sup>4</sup>

Aus den Besprechungen, Beschreibungen, der Publikation und den vorhandenen Fotografien kann die Ausstellung folgendermaßen rekonstruiert werden: In dem rechteckigen, hohen Ausstellungssaal des Münchner Kunstvereins sind vier Lautsprecher an den Wänden angebracht. Aus diesen sind Äußerungen von neun unterschiedlichen Stimmen, sowohl Männer- als auch Frauenstimmen, zu hören. An den Wänden hängen Werke der bildenden Kunst<sup>5</sup>, die weder einem Künstler oder einer Künstlerin noch einem Leihgeber oder einer Leihgeberin zugeordnet werden. Mittig im Raum befinden sich zwei mit dem Rücken zueinander platzierte Museumsbänke. Aus den Lautsprechern tönen bei-

spielsweise die eingangs aus der Publikation angeführten Äußerungen. Die vier Spalten verkörpern dabei die vier Lautsprecher und die Nummerierungen M2, M3, M5 und M8 weisen auf die unterschiedlichen Sprecher/innen. Die in Teilen parallele Setzung des Textes setzt die partielle Gleichzeitigkeit des Sprechens ins Bild.

Zu den Rahmenbedingungen der Ausstellung ist bekannt bzw. wird bekannt gegeben, dass Fraser im Vorfeld der Ausstellung die neun Vorstandsmitglieder (M1–M9) des Kunstvereins mit Hilfe eines vorgegebenen Fragenkatalogs<sup>6</sup> interviewt hat. Aus den transkribierten und übersetzten Antworten hat sie anschließend eine Textcollage gefertigt, deren deutsche Version sie für die Ausstellung von den interviewten Personen (wieder-) einsprechen ließ. Damit ist ein 90minütiges Tonband entstanden, das in der Ausstellung zu hören ist. In der Publikation ist der Collagentext in deutscher und englischer Sprache abgedruckt. In ihr wird sichtbar, dass der Text und somit auch seine Audioversion in fünf Kapitel (I-V) gegliedert ist.<sup>7</sup> Die in der Ausstellung gezeigten Kunstwerke sind aus den privaten Sammlungen der befragten Vorstandsmitglieder entliehen und werden in der Publikation ebenfalls ohne weitere Zuordnung, lediglich als kleine schwarz/weiß-Abbildungen in den Collagentext integriert (Abb. 2). Dadurch findet neben der Anonymisierung der Kunstwerke in der Ausstellung auch eine Marginalisierung derselben in der Publikation statt. Dieser Umgang mit den Kunstwerken, entgegen einer klassischen Präsentation, die wohl die Kunstwerke und ihre ‚Schöpfer/innen‘ ins Zentrum von Ausstellung und Publikation setzen würde, weist ihnen einen eher kommentierenden Charakter für den im Vordergrund agierenden Sprechertext zu. So kann für die Ausstellungssituation, wie sie 1993 stattfindet, imaginiert werden, dass die Besucher/innen sich beim Betreten der Räumlichkeiten zunächst innerhalb eines klassisch modernen Ausstellungssettings wähen: Die Kunstwerke hängen an den Wänden eines White Cubes, unter ihnen befindet sich auch ein Audiowerk; es gilt, die vorhandenen Objekte zu entdecken, zu studieren, einzuordnen. Auf der Suche nach einer dafür hilfreichen Werkbeschriftung werden die Rezipient/innen jedoch enttäuscht und wenn gleichzeitig einer der folgenden Redebeiträge über die Lautsprecher zu hören ist, werden sie durch seine inhaltliche Setzung auf ihre direkte Umgebung, den sie umgebenden Ort verwiesen und klassische Methoden der Werk- respektive Ausstellungsbetrachtung laufen ins Leere.

„M4: [...] Also, zum Beispiel den Gerhard Richter da hinten, da, da hinten, den schätze ich eigentlich, ja. Dann hab' ich ja – naja, mein Gott, was man halt so sammelt, ne. No. My favourite artist is Yves Klein. Look at this blue. But I, the frame. I hate this frame.“<sup>8</sup>

„M6: Also, im Kunstverein war eine Zwischendecke eingezogen und es war ein Wohnzimmerteppich, der vielleicht etwas kleinbürgerlich, wenn wir solche Kategorien

M3: Der Kunstverein früher, das war ganz was anderes. Das war so 'ne Sache, der hatte mit der Akademie was zu tun und mit gewissen Künstlern, das war etwas sehr Langweiliges, ja, Behäbiges. Also jedenfalls er ist nie in meine, der ich mich doch immer mit moderner Kunst beschäftigt hab', ist er nie groß in meine Aufmerksamkeit gedrungen. Es gab andere Sachen, die wichtiger waren, wie Galerie Friedrich oder Kunstraum.

M7: The evening before I became a member, I even didn't go there, I hated the Kunstverein.

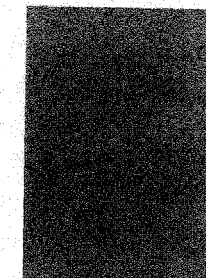
Ich war eigentlich nie zu Ausstellungen gegangen im Kunstverein; denn ich hatte eine Aversion ... Ja, der Kunstverein war – was natürlich auch ein Zeitphänomen war – er war zu einer, ja – wie hießen die Dinge denn damals? – zu so 'ner "Aktivistensituation" geworden, wo einfach politisch agiert wurde ... Das hatte mit dem internationalen Kunstbetrieb gar nichts zu tun.

M7: Meine Strategie war: Der Kunstverein muß etwas Spektakuläres machen, er muß etwas machen, das ihn in die Diskussion bringt, in die Presse bringt, in die Szene bringt.

M7: Ist auch noch nicht passiert, aber das war eben das direkte Gegenteil zu dem, was vorher passiert ist, diese Nabelschau, die dann zum Ergötzen oder zur Bereicherung der Münchner Bürger da stattgefunden hat.

M5: Wir hatten also keinen Stellenwert im Kontext von Kunstvereinen wie, was weiß ich, Stuttgart oder Köln oder irgend ...

M1: ...nicht nur geographisch, sondern auch, das ist ja, es gibt so eine Hierarchieleiter, und München ist da ganz unten, hinter Köln, Düsseldorf, Hamburg neuerdings, Berlin, etc. etc.



M5: It's more the feeling to be not really satisfied by mind... it's missing something. Ja, was fehlt ist ... das Verhältnis zu einer, ich will 'mal sagen, nicht so normierten Kreativität, sondern zu einer Kreativität, die geistig oder materiell zu neuen Ufern oder zu unbekanntem Zielen aufbricht.

2 Andrea Fraser: Eine Gesellschaft des Geschmacks, München 1993, S. 29 der Publikation

überhaupt einführen, der jedenfalls sehr kunstfern war, auf diesem Boden ausgelegt, und das hat dem Ganzen von vornherein einen sehr unprofessionellen und etwas vergammelten Touch gegeben.“<sup>9</sup>

Unter den gezeigten Objekten befindet sich tatsächlich eine Arbeit von Gerhard Richter, eine von Yves Klein<sup>10</sup> und im genannten und beschriebenen Kunstverein befindet sich der/die Hörer/in selbst. Die gewählten Beispielaussagen sind keineswegs die Ausnahme. Es gibt an vielen Stellen des Audio- bzw. Publikationstextes Anspielungen und Bezugnahmen, die von den Rezipierenden mit dem sie umgebenden Raum in Verbindung gebracht werden können. Dadurch entsteht ein umfangreiches Beziehungsgeflecht zwischen Sprecher/innen, Kunstwerken, Ausstellungsräumlichkeit und Betrachter/innen, welches die

Frage aufwirft, was hier eigentlich ausgestellt wird. In der Publikation ist es längst deutlich, in der soeben rekonstruierten Ausstellungssituation erst auf einen zweiten Blick bzw. nach einem genauen Hinhören: Es sind Antworten, Statements, verbale Ausführungen, es ist ein Sprechen *über* und ein Thematisieren *von* etwas. Fraser initiiert, organisiert und inszeniert ein Sprechen. Initiiert, indem sie mit den Kunstvereinsvorstandsmitgliedern Interviews führt und sie so zum Sprechen bringt; organisiert, indem sie deren Sprechen zu einer Audio- und Textcollage in vier Kanäle bzw. Spalten und fünf Kapitel setzt; und inszeniert, indem sie die (wieder-)eingesprochene Collage in ein Setting, bestehend aus den Räumlichkeiten des Kunstvereins, den von den befragten Personen entliehenen Kunstwerken und den ebenfalls geliehenen Museumsbänken, integriert und dies alles in eine Publikation münden lässt.

Bleibt man zunächst auf einer inhaltlichen Ebene des Projekts, so stehen im Vordergrund die Äußerungen der Vorstandsmitglieder des Kunstvereins. Durch das Fehlen der Fragen in Audio- und Textcollage sowie durch das (Wieder-)Einsprechen der Antworten erscheinen diese als Statements, als selbstautorisierte Äußerungen. Den fünf Kapiteln können dabei inhaltliche Schwerpunkte zugewiesen werden. So wird unter I die Legitimation des/eines Kunstvereins verhandelt sowie Bildung und Sozialisation der Sprechenden, unter II die Mitgliedschaft in einem Kunstverein, unter III das Ausstellungsprogramm des Kunstvereins München, unter IV die Sammlertätigkeit der interviewten Vorstandsmitglieder und unter V deren (Kunst-)Geschmack. Dabei wird jedes dieser Kapitel mit dem folgenden Statement des Vorstandsmitglieds M2 eröffnet:

„M2: *We are all, we are all members of a, wie sagt man, of a society of taste. That's of good taste. Also, nicht, wir sind im Grunde Mitglieder einer Geschmacksgesellschaft. Jeder bringt dann irgendwas ein, indem er Kunst kauft, indem er dem Galeristen was zuspricht, indem er dem Galeristen sagt: 'Das würd' ich auch mal machen...' Also, wir sind, ich versteh mich als, I always think of myself as a member of a society of taste, and it's a little society in this town, it's not a big society, ...*“.<sup>11</sup>

Diese Äußerung verweist auf den Titel des Projekts *Eine Gesellschaft des Geschmacks*. Durch ihr wiederholtes Auftreten – auditiv in den Ausstellungsräumlichkeiten, visuell in der Publikation – sowie eben durch den Ausstellungstitel, wissen die Rezipierenden womit bzw. mit wem sie es zu tun haben könnten: Es sind die Mitglieder einer *Gesellschaft des Geschmacks*, deren Reden ertönen, deren Sprechakten sie ausgesetzt sind.

**Ein skeptron wird gereicht** Ein Sprechakt, ein Sprechen erzielt Wirkungen. Der Sprachphilosoph John L. Austin hat sich als einer der Ersten mit diesem Mechanismus auseinandergesetzt.

„Wenn etwas gesagt wird, dann wird das oft, ja gewöhnlich, gewisse Wirkungen auf die Gefühle, Gedanken oder Handlungen des oder der Hörer, des Sprechers oder anderer Personen haben; und die Äußerung kann mit dem Plan, in der Absicht, zu dem Zweck getan worden sein, die Wirkungen hervorzubringen. Wenn wir das im Auge haben, dann können wir den Sprecher als Täter einer Handlung bezeichnen [...] Das Vollziehen einer solchen Handlung wollen wir das Vollziehen eines *perlokutionären* Aktes nennen und den vollzogenen Akt [...] ‚Perlokution‘“.<sup>12</sup>

Austins 1955 an der Harvard Universität gehaltene Vorlesungen sind posthum unter dem Titel *How to do things with Words*<sup>13</sup> erschienen. In ihnen entwickelt er ein ganzes Geflecht aus Lokution, Illokution, Perlokution, aus konstativen und performativen Aussagen, welches er klassifikatorisch an jeweiligen Verben oder auch ganzen Äußerungen festmacht. Darauf wird hier nicht näher eingegangen, sondern die Perlokution herausgegriffen. Demnach ist mit *Sprechen* eine Handlung verbunden, die Wirkungen oder auch wieder Handlungen auslöst. Was jedoch Austin und andere Sprachwissenschaftler/innen in seiner Tradition wenig beachten und was Fraser mit Bezug auf Pierre Bourdieu<sup>14</sup> im Rahmen ihres Projekts zeigt, ist die Wirkmächtigkeit bestimmter *äußerer* Faktoren eines Sprechaktes, der gelingen soll.

„Der Versuch, die Macht sprachlicher Äußerungen sprachlich zu begreifen, die Suche nach der Ursache der Logik und der Wirkung der *Sprache der Setzung* in der Sprache selber, übersieht, dass die Sprache ihre Autorität von außen bekommt, woran konkret das *skeptron* erinnert, das bei Homer dem Redner gereicht wird, der das Wort ergreift.“<sup>15</sup>

Sprecher/innen, die gehört werden, die Wirkungen erzielen, müssen also zum Sprechen ermächtigt sein bzw. werden. Bourdieu beschreibt dies bildlich mit Bezug auf Homer durch die Vergabe eines *skeptrons*, sozusagen eines *Redestabes*.<sup>16</sup> Gleichzeitig rückt er damit eine soziale Komponente in den Vordergrund, die er an anderer Stelle als das soziale, institutionelle, etc. *Feld*<sup>17</sup> benennt, in dem sich der/die Sprecher/in befindet, welches ihn oder sie mit *symbolischem Kapital*<sup>18</sup> ausstattet und somit erst *ermächtigt*, handelnd zu sprechen.

„In Wirklichkeit ist der Sprachgebrauch, also Form wie Inhalt des Diskurses, von der sozialen Position des Sprechers abhängig, die über seine Zugangsmöglichkeiten zur Sprache der Institution, zum offiziellen, orthodoxen, legitimen Wort entscheidet. Dieser Zugang zu den legitimen Ausdrucksmitteln, also die Teilhabe an der Autorität der Instituti-

on, macht den ganzen, nicht auf den Diskurs selbst rückführbaren Unterschied zwischen der Hochstapelei der *masqueraders* [...] und der autorisierten Hochstapelei derer aus, die dasselbe mit Autorisierung und Autorität einer Institution tun. Der autorisierte Sprecher ist ein Hochstapler mit *skeptron*.“<sup>19</sup>

Mit Austin ist der/die Sprecher/in demnach *Täter einer Handlung* und, so scheint es, ein intentional handelndes Subjekt, das Wirkungen erzeugen und Handlungen auslösen kann. Mit Bourdieu muss aber in jedem Fall die soziale Position, das soziale bzw. institutionelle Feld, aus dem heraus die Sprechenden agieren, mitbedacht werden und somit ihr ‚Eingebundensein‘ in vorhandene Redestrukturen, was eine Autonomie der einzelnen Sprachhandlung in Frage stellt. Fraser führt im Falle ihrer künstlerischen Setzung im Kunstverein München dieses ‚Eingebundensein‘ sprachlich, bildlich und räumlich vor. Die Vorstandsmitglieder werden als soziale Gruppe gefasst, indem sie als *eine Gesellschaft des Geschmacks* benannt werden und gleichzeitig der Vorstand der Institution Kunstverein *sind*. Zusammen mit ihrem sowohl in den geliehenen Kunstwerken als auch ihren sprachlichen Ausführungen zu Sozialisation, Selbstverständnis oder Geschmack manifesten symbolischen Kapital werden ihre sprachlichen Handlungen in den Räumlichkeiten des Kunstvereins, also der Sprechmacht verleihenden Institution selbst, hörbar.

Der Blick für die Abhängigkeit der Sprechakte vom sozialen bzw. institutionellen Gefüge wird von Fraser insofern geschärft, als dass sie das Sprechen in ein ganzes Set von äußeren Faktoren einbettet. Sie agiert mit auditiven, visuellen und Raumerfahrungsmitteln und ermöglicht auf diese Weise, einen Sprechakt quasi zu betreten, sich in einem Sprechakt aufzuhalten. Frasers Projekt macht das Bourdieu'sche respektive das Homer'sche *skeptron* sichtbar und zeigt die Vorstandsmitglieder gleichsam als Besitzer/innen eines solchen Redestabes.

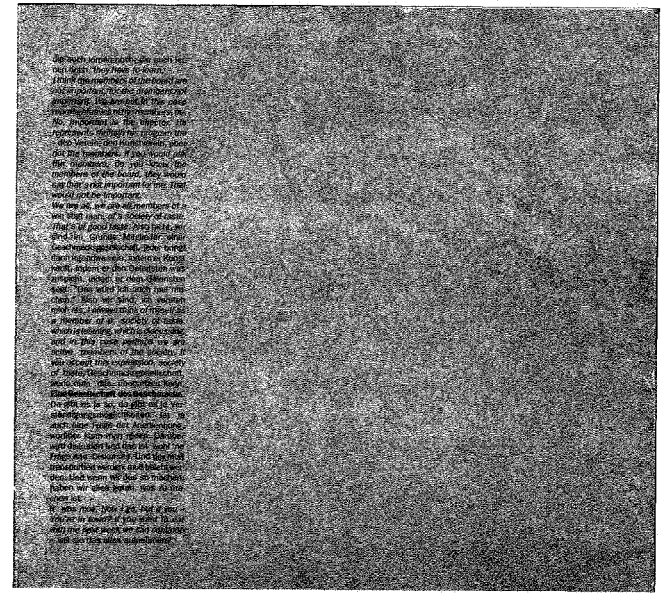
**Künstlerisches Sprechen** Wo in diesem sprachlichen Gefüge ist nun die Rolle der Künstlerin zu verorten? Aus welcher Position *spricht* sie? In Audio- und Textcollage, dem offenkundigen Ausstellungs- und Publikationsmaterial erscheint Andrea Fraser nicht als direkt Sprechende. Aus den Dialogen mit den Vorstandsmitgliedern hat sie ihre Fragen und also auch ihre Stimme getilgt. Die Fragen, wie etwa die Folgenden, werden von ihr jedoch nicht gänzlich für die Rezipierenden gelöscht:

„Wann haben Sie begonnen, sich mit zeitgenössischer Kunst auseinanderzusetzen? Hatten Ihre Eltern etwas mit Kunst zu tun? Hatten Sie Kunst zu Hause? Besuchten Sie als Kind Kunstausstellungen? Während des Studiums?“

- „Wie würden Sie den Unterschied zwischen Ihrer häuslichen Umgebung und Ihrem Elternhaus beschreiben?“
- „Besitzen Sie Kunstwerke? Würden Sie gerne mehr Kunstwerke besitzen? Was hätten Sie gerne? Welches Bedürfnis würde es befriedigen?“
- „Worin besteht der Unterschied zwischen, mit Kunstwerken zu leben, und, sie in einem öffentlichen Rahmen wie dem Kunstverein zu sehen?“
- „Glauben Sie, dass der Kunstverein ein Ort für eine bestimmte soziale Gruppe ist? Sind Sie Teil dieser Gruppe?“
- „Was wollen Sie?“<sup>20</sup>

Sie werden in der Ausstellung auszugsweise auf einer externen Liste zur Verfügung gestellt und in der Publikation erscheinen sie vollständig auf einer der letzten Seiten. Fraser geht es offensichtlich nicht darum, ihre Rolle als Initiatorin der Sprechakte zu leugnen. Allerdings arrangiert sie ihre Position als Sprecherin vergleichsweise im Hintergrund, während sie im Vordergrund *Eine Gesellschaft des Geschmacks* sprechen lässt. Auch der Einband der Publikation (Abb. 3), die sowohl als ‚Begleitbuch‘ zur Ausstellung fungierte als auch, Jahre später, die Hauptquelle für das in der Vergangenheit liegende künstlerische Projekt darstellt, zeugt von einer solchen Positionierung. Das Layout des Covers greift

3 Andrea Fraser: Eine Gesellschaft des Geschmacks, München 1993, Cover der Publikation



die vierspaltige Gestaltung der Textcollage auf: Nur die linke Spalte ist mit Text gefüllt. Zweisprachige Äußerungen der befragten Vorstandsmitglieder sind abgedruckt, wobei eine Zeile typographisch ‚fett‘ hervorgehoben ist. Sie lautet: „Eine Gesellschaft des Geschmacks“. Auf dem Cover erscheint nicht der Name der Künstlerin, sondern der Name des Projekts. Als Autorin nennt sich Fraser lediglich auf dem Buchrücken des Einbands.

Obwohl Fraser mit einer eher zurückgezogenen Haltung aufzutreten scheint, organisiert sie in Audio- und Textcollage ein Geflecht von Eingriffen und Verweisen, die auf sie hindeuten und manchmal ihre vermeintliche ‚Präsenz‘ aufrufen. So zeigt das bereits oben erwähnte fünfmalige Auftauchen der titelgebenden Äußerung des Vorstandsmitglieds M2 eine von Fraser vorgenommene *Setzung*, eine anordnende Tätigkeit. Mit der in der gesamten Collage auffälligen Zweisprachigkeit wird auf einer formalen Ebene auf die (englischsprachige) Künstlerin referiert. Und in beispielsweise der folgenden Aussage scheint die Künstlerin ‚anwesend‘ zu sein:

„M2: Well, well. So, do you want also to see my kitchen? You can go where you want, you can see all. Yes, here. Do you want something to see? Ich weiß nicht, was sie will. sie will ja... Das ist ein Amerikaner.“<sup>21</sup>

Können sich mit dem Pronomen *you* in dieser Äußerung zunächst (auch) die Rezipierenden angesprochen fühlen, wird mit dem Pronomen *sie* deutlich, dass es eine bestimmte Person zu geben scheint, mutmaßlich die Künstlerin, die hier angesprochen wird/wurde. Zudem wird mit dieser Äußerung exemplarisch die Inszeniertheit der Sprechcollage, d. h. die Kommunikation deutlich, die zeitlich vor der Rezeptionssituation stattfand. Es ist die Interviewsituation, die Fraser jeweils mit den Vorstandsmitgliedern hergestellt hat, in der sie das *skeptron*, den Redestab, oder auch das Mikrofon vergeben hat. Sie hat es vergeben, um offenkundig mit ihren Fragen zu Sozialisation, Selbstverständnis oder Geschmack eine spezifische soziale Gruppe und ihr Denken vorzustellen und diese mit ihren dann zu hörenden und zu lesenden, von der Künstlerin gelenkten Statements scheinbar ins Gespräch zu bringen.

An dieser Stelle kann erneut auf Pierre Bourdieu verwiesen werden, und zwar auf seine umfangreiche Publikation *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*.<sup>22</sup> Die Ergebnisse langjähriger Studien zusammenfassend, wird darin u. a. auf das Wesen des Geschmacks<sup>23</sup> eingegangen. Mit Studienauswertungen, Tabellen und Fragebögen bestückt, zeigt Bourdieus Werk, dass Geschmack ein durch die Gesellschaft Geprägtes und also durch Sozialisation und soziale Umgebung Hergestelltes ist. Liest man Frasers Projekt in Anlehnung<sup>24</sup> an dieses Werk, rückt es nicht zuletzt in die Nähe einer qualitativen Forschung und Fraser selbst quasi auf die Position der ‚Künstlerin als Wissen-

schaftlerin‘. Ähnlich des Bourdieu’schen Werks, welches am Ende dokumentarisch die für die Studien verwendeten Fragebögen abdruckt,<sup>25</sup> steht auch bei Fraser der Fragenblock am Ende ihrer Publikation. In dem explizit mit *Andrea Fraser* untertiteltem Text „Über die Ausstellung“<sup>26</sup> erläutert die Autorin die Entstehung, die Rahmenbedingungen und die Umsetzung ihres Projekts in einem dokumentarischen Duktus, der den Charakter ihrer Arbeit als eine Art *Studie* unterstreicht:

„Eine Gesellschaft des Geschmacks‘ entstand in Zusammenarbeit mit den Mitarbeitern des Kunstvereins und dessen neun Vorstandmitgliedern. Das Projekt nahm seinen Anfang mit Interviews jedes einzelnen Mitglieds des Vorstands. Die 27 Stunden Bandaufzeichnungen aus diesen Interviews wurden transkribiert, ins Englische übertragen und zu den fünf im Katalog abgedruckten Texten zusammengesetzt. Die deutsche Version dieser Texte wurde dann von den Vorstandsmitgliedern in einem Aufnahmestudio noch einmal gelesen [...].“<sup>27</sup>

Studiert werden kann also jene Gruppe der Vorstandsmitglieder, die über die Veröffentlichung auf diese Weise von der Künstlerin als *Eine Gesellschaft des Geschmacks* konstituiert und zum Sprechen gebracht wird. Studiert werden kann aber *auch* ein künstlerisches ‚Sprechen‘, im Besitz des *skeptrons*, welches sich jedoch eher in der Form(gebung) von Frasers Projekt verbirgt als in expliziten Stellungnahmen oder Äußerungen; Frasers Autorschaft liegt im Anordnen und Fokussieren.

Gleichwohl wurde Fraser das Recht, *sprechen* zu dürfen, ebenfalls verliehen. Und zwar von der Institution Kunstverein selbst, personifiziert durch den damaligen Kunstvereinsdirektor. Mit seinem Beitrag<sup>28</sup> innerhalb der Ausstellungspublikation meldet sich ein Sprecher zu Wort, der gleichzeitig Initiator und Bestandteil des sprachlichen Korpus des Projekts ist. Jedoch soll sich mit seiner Nennung an dieser Stelle der Kreis um die Mechanismen sprachlicher Ermächtigung innerhalb einer Institution des Betriebssystems Kunst zunächst schließen.

Mit dem vorliegenden Text wurde ein künstlerisches Projekt aus dem Jahr 1993 ins Zentrum des Interesses gestellt. Die in seinem Rahmen stattgefundenene Ausstellung konnte von der Autorin selbst nicht besucht werden und so wurde die Ausstellungssituation aus verschiedenen Quellen rekonstruiert. Besprochen wurde das Projekt mit einer Fokussierung auf ihm inhärente Sprechakte, wobei weniger auf die inhaltlichen Setzungen als auf Mechanismen derselben aufmerksam gemacht werden sollte. Mit Bezug auf Bourdieus theoretische Ausführungen in *Was heißt sprechen?* und speziell dem Aufgreifen seiner Verbildlichung – der Ermächtigung von Sprecher/innen durch die Vergabe eines *skeptrons* – wurden die verschiedenen Positionen von ermächtigten, quasi mit einem *skeptron*

ausgestatteten Sprecher/innen extrahiert und analysiert. Die Methodik kann mit einer Bewegung innerhalb von konzentrischen Kreisen, in dessen Zentrum sich das künstlerische Projekt befindet, beschrieben werden. Der Spur der Sprecher/innenermächtigung zu folgen und somit immer weiter in der Analyse fortzuschreiten, entspricht dabei einem fortlaufenden Heraustreten aus einem Kreis in einen nächsten. So wanderte in dem hier vorliegenden Text der Redestab von den sprechenden Vorstandsmitgliedern zur Künstlerin und zur Institution Kunstverein.

Mit einem letzten, zumindest im Rahmen dieses Textes, Schritt *heraus*, einen neuen Kreis betretend, gerät die Autorin in den Fokus, die einen Redestab besaß und damit all die vorgenannten Setzungen vornehmen konnte. Die die *Macht* besaß, Dinge des Analysekorpus zu benennen und zu thematisieren und gleichzeitig andere unbenannt zu lassen und nicht zu thematisieren, die die *Macht zu sprechen* besaß. Und natürlich wurde auch ihr das dafür nötige *skeptron* erst gereicht.

**1** Publikation Andrea Fraser. Eine Gesellschaft des Geschmacks, Kunstverein München, München 1993, S. 39.

**2** Siehe Ulrich Bischoff, Andrea Fraser: Eine Gesellschaft des Geschmacks. München, Kunstverein, 20. Januar bis 7. März 1993, in: Kunstchronik 47 (1994), H. 3, S. 143–153; Jochen Becker, L'art pour l'institution. Die bezahlte Kritik, in: Kunstforum International (1994), H. 125, S. 217–229; Hanne Weskott, 'I provide Services'. Ein Gespräch mit Andrea Fraser von Hanne Weskott. Anlässlich einer Ausstellung im Münchner Kunstverein, in: Artis. Zeitschrift für neue Kunst, 45 (1993), H. 4, S. 16–21.

**3** Beispielsweise: Ausst.-Kat. Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003, Kunstverein Hamburg 2003, Institute of Visual Culture Cambridge, Köln 2003, S. 138–140.

**4** Fraser 1993 (wie Anm. 1).

**5** Es sind 18, 23 oder 25 Werke, je nachdem welcher Quelle man folgt. In Fraser 1993 (wie Anm. 1) ist von 25 Werken die Rede (S. 123), abgedruckt werden jedoch nur 23; im Katalog zur Ausstellung im Hamburger Kunstverein (wie Anm. 3) wird die Anzahl der Werke mit 18 angegeben (S. 138).

**6** Die Fragen sind am Ende der Publikation abgedruckt; während der Ausstellung stand für die Besucher/innen eine Liste mit einer Auswahl der Fragen zur Verfügung. Vgl. Fraser 1993 (wie Anm. 1), S. 120 und Fraser 2003 (wie Anm. 3), S. 140.

**7** Mit dieser Fünfteilung nimmt die Künstlerin auch eine inhaltliche Setzung vor, die an späterer Stelle genannt wird.

**8** Fraser 1993 (wie Anm. 1), S. 93.

**9** Fraser 1993 (wie Anm. 1), S. 99.

**10** „Abgesehen von der Audioinstallation befanden sich im Ausstellungsraum 18 Kunstwerke, die von den Vorstandsmitgliedern als Leihgaben zu Verfügung gestellt worden waren und von Biedermeier-Familienbildnissen über ein Gemälde aus der Watteau-Schule, einen Yves Klein, einen Richter, einen Flavin, eine signierte Fotografie von Beuys bis hin zu einer von einem Vorstandsmitglied selbst aufgenommenen Fotografie reichten.“, Fraser 2003 (wie Anm. 3), S. 140.

**11** Fraser 1993 (wie Anm. 1), S. 25.

**12** John Langshaw Austin, Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words), Stuttgart 2005, S. 118f. (engl. Erstveröffentlichung: Oxford 1962).

**13** Austin (wie Anm. 12).

**14** Fraser nimmt früh Bezug auf Pierre Bourdieu: „Ich glaube, dass ich ungefähr 1984 das erste Mal von Bourdieu gehört habe.“; „Mitte der 1990er Jahre war ein großer Teil meiner Arbeit in zweierlei Hinsicht von Bourdieus Theorie der Felder bestimmt.“, Andrea Fraser, Es geht um Kultur, in: Beatrice von Bismarck, u. a. (Hg.), Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik, Wien 2008, S. 289–301, hier S. 289 u. S. 296.

Auch aufgrund dieser Bezüge greife ich in meinem Text auf Theorien von Pierre Bourdieu zurück. Nicht eingehen kann ich auf weiterführende theoretische Debatten, z. B. Judith Butler, die in der Vergangenheit etablierte Konventionen als Voraussetzung für ein wirkendes gegenwärtiges Sprechen auch mitdenkt. Vgl. Judith Butler, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt a. M. 1997.

**15** Pierre Bourdieu, Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches, Wien 2005, S. 101.

**16** Bourdieu nimmt Bezug auf Emile Benveniste, bei dem es u. a. heißt: „Ce *skeptron* est chez Homère l'attribut du roi, des hérauts, des messagers, des juges, tous personnages qui par nature et par occasion, sont revêtus d'autorité. On passe le *skeptron* à l'orateur avant qu'il commence son discours et pour lui permettre de parler avec autorité.“, Emile Benveniste, Le vocabulaire des institutions indo-européennes, Paris 1969, S. 30.

**17** Vgl. u. a. Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a. M. 1999.

**18** „Das sprachliche Machtverhältnis wird nie einzig und allein vom Verhältnis der beteiligten Sprachkompetenzen bestimmt. Und das Gewicht der jeweiligen Akteure hängt von ihrem symbolischen Kapital ab, das heißt von der – institutionalisierten oder nicht institutionalisierten – *Anerkennung* durch eine soziale Gruppe.“, Bourdieu 1999 (wie Anm. 17), S. 79.

**19** Bourdieu 2005 (wie Anm. 15), S. 103.

**20** Insgesamt stellt Fraser 33 Fragen bzw. Fragenblöcke, die am Ende der Ausstellungspublikation abgedruckt sind, vgl. Fraser 1993 (wie Anm. 1), S. 120.

**21** Fraser 1993 (wie Anm. 1), S. 117.

**22** Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M.

1987. (Titel der Originalausgabe: La distinction. Critique sociale du jugement, Paris 1979.)

**23** Vgl. Bourdieu 1987 (wie Anm. 22), Erster Teil: Gesellschaftliche Kritik des Geschmacksurteils.

**24** Fraser kennt und verwendet das Werk des französischen Soziologen: „Ein paar Jahre später, im September 1987, fand ich in einem Buchladen ein Exemplar von *Distinction*. [...] Ich arbeitete an einem Aufsatz über Allan McCollum und schlug mich damit herum, ein bei Lacan gefundenes Konzept ‚symbolischer Objekte‘ auf Kunstwerke anzuwenden. Allan McCollum [...] dürfte der erste Künstler gewesen sein, der mir begegnete, der sich beim Sprechen über Kunst und Kultur auf Klassenunterschiede bezog. *Distinction* schien also auf Anhieb passend für seine Arbeit.“ Vgl. Fraser 2008 (wie Anm. 14), S. 289.

**25** Vgl. Bourdieu 1987 (wie Anm. 22), S. 800.

**26** Fraser 1993 (wie Anm. 1), S. 123.

**27** Ebd.

**28** Helmut Draxler, Das kulturelle Kapital des Kunstvereins, in: Fraser 1993 (wie Anm. 1), S. 2–23.